

Affekt – Emotion – Ethik

Veröffentlichungen des Instituts
für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden
der Psychotherapie und Gesundheitskultur
Mannheim

herausgegeben von

Prof. Dr. med. Hermes Andreas Kick
Universität Heidelberg

Band 9

Hermes A. Kick, Günter Dietz (Hg.)

Trauma und Versöhnung

Heilungswege
in Psychotherapie, Kunst und Religion

Umschlagbild: *Silberbecher: Priamos küsst die Hand Achills*
(1. Jahrhundert n. Chr.)
Dänisches Nationalmuseum Kopenhagen

Herausgeber:

Professor Dr. med.
Hermes Andreas Kick
Universität Heidelberg
Institut für medizinische Ethik,
Grundlagen und Methoden
der Psychotherapie
und Gesundheitskultur, IEPG
Lameystr. 36
68165 Mannheim

Dr. phil.
Günter Dietz
Ehem. Direktor des
Kurfürst-Friedrich-Gymnasiums
Heidelberg
Hermann-Löns-Weg 36a
69118 Heidelberg



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-10968-2

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2010

Verlagskontakt:

Fresenstr. 2 D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-620 320 Fax +49 (0) 2 51-922 60 99
e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresenstr. 2, D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Vorwort

Versöhnung beruht auf gelungener Begegnung unter erschwerten, meist durch ein Trauma geprägten Anfangsbedingungen. Dass Staat, Kirche und die aktuellen sozialen Systeme einschließlich der wissenschaftlich begründeten therapeutischen Angebote häufig nicht mehr das halten, was sie einmal versprochen haben, das ist kaum zu bestreiten. Die Vielzahl der Verunsicherungen lässt sich zurückführen auf die basale Infragestellung wissenschaftlicher Stringenz, wirtschaftlicher Rationalität und philosophischer bzw. weltanschaulich-religiöser Kompetenz zur Erkennung und Verwirklichung von humanen Zielen im Allgemeinen und Versöhnung im Besonderen. Dies wirft den Blick auf einen Doppelaspekt, der zum einen die Einzelpersonlichkeit in ihrer Verantwortlichkeit in den Blick nimmt und zum anderen den Aufruf zur Schaffung und Stabilisierung institutioneller Rahmenbedingungen enthält. Eine Versöhnungsstrategie als Arbeit für eine Zukunft in Menschenwürde für alle Menschen hat, prozessorientiert angelegt, sowohl die Arbeit an den politischen Rahmenbedingungen wie persönlichkeitsorientiert die Sorge für das Individuum im Blick zu halten.

Versöhnung und konzeptuelle Integration der Gegensätze von der Antike zur Moderne, von der philosophischen Weltsicht zur konkreten Philosophie der Therapie als Grenzsituation, als interpersonale und intrapsychische Problemstellung, schließlich als Verbindung von Versöhnung und Erlösung in den großen Religionen, konvergieren in den oben bezeichneten Fragen nach dem Woher des Traumas, nach seiner existentiellen Gegenwärtigkeit und schließlich nach der Hoffnung auf ein lebensdienliches Wohin. Versöhnung schafft Zukunftsfähigkeit. Dies ist die Überzeugung, die die interdisziplinäre Autorengruppe dieses Bandes zusammenführte. Möge der Leser etwas spüren von dem Geist, der in der Zusammenarbeit und Zusammenführung der Perspektiven unter den Beteiligten gegenwärtig und inspirierend war. Möge er aus den vielseitigen interdisziplinären Ergebnissen Nutzen ziehen für die Umsetzung in Psychotherapie, Seelsorge, Beratung wie auch in ökonomischen und politischen Handlungsfeldern.

Hermes Andreas Kick

Günter Dietz

Inhalt

<i>Hermes A. Kick</i> Einleitung	9
Trauma und Versöhnung: Konvergenzen und Divergenzen in Antike und Moderne	
<i>Günter Dietz</i> Versöhnung in Homers „Ilias“ als Inszenierung des Kairos	21
<i>Hermes Andreas Kick</i> Versöhnung als Prozess: „Hiroshima – mon amour“ Trauma – Grenzsituation – Reintegration	57
Versöhnung und Erlösung: Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Religionen	
<i>Theo Sundermeier</i> Versöhnung und Erlösung – Religionsgeschichtliche und theologische Perspektiven	81
<i>Birgit Harreß</i> Versöhnung und Erlösung in Dostojewskijs Roman „Die Brüder Karamasow“	99
<i>Hans Deidenbach</i> Versöhnung und Vergebung. Psychologische, theologische und seelsorgliche Aspekte	111
Versöhnung und Verzeihung: Intrapsychische und interpersonale Aspekte	
<i>Arno Remmers</i> Verzeihung und Versöhnung im psychotherapeutischen Prozess	133
<i>Heinz Scheurer</i> Was heißt Versöhnung? Täter-Opfer-Verstrickung und Schädigung durch Delinquenz	143
<i>Wolfgang Böker</i> Versöhnung und Vergebung	155

Versöhnung und Toleranz: Bewährung und Scheitern

Ulrich Kronauer

Versöhnende Menschlichkeit in Lessings dramatischem Gedicht
„Nathan der Weise“ 167

Elke Lang-Becker

Versöhnung und Standhalten im Leben und Schaffen
von Jean-Philippe Rameau 187

Erika Schuchardt

Krisenverarbeitung im Spiral-Komplementär-Modell. Beethovens
schöpferischer Sprung aus der Krise: „Diesen Kuss der ganzen Welt“ 201

Versöhnung und Grenzsituation: Krisenbewältigung und Zukunft

Kadja Grönke

Versöhnung? Überlegungen zum *lieto fine* in Mozarts Oper
„Don Giovanni“ 219

Matthias Hurst

Grenzsituation, Heilung und Versöhnung: „Solaris“ von Andrej Tarkowskij 235

Matthias Hurst

Väter und Söhne. Das Motiv der Versöhnung in „Star Wars“ 253

Versöhnung und Hoffnung: Vereinigungsphilosophie und alternative Therapieansätze

Brigitte Romankiewicz

Hoffnung und Versöhnung. Pandoras Vermächtnis in neuer Sicht 285

Walter von Lucadou

Was heißt Überwindung der Gegensätze? Heilsame Integration statt
Ausgrenzung im Umgang mit alternativen Therapien 295

Wolfram Schmitt

Versöhnung als Therapieziel. Aspekte einer anthropologischen
Psychotherapie 315

Günter Dietz

Nachwort 333

Die Autoren 337

Einleitung

Hermes Andreas Kick

Menschen leben bisweilen lange Zeit, manchmal lebenslang mit inneren Spannungen und Zerrissenheiten, die sie sich nicht erklären können. Oft sind die Vorgeschichten solcher Menschen gekennzeichnet und kompliziert durch ein Trauma oder nicht zu überwindende Kränkungs- oder Kränkungs-erfahrung. Wenn von Kränkungen und Traumata die Rede ist, so geht es für die Betroffenen auch und ganz konkret um Sehnsucht nach der erstrebten Heilung. Heilung ist jedoch nicht dasselbe wie Versöhnung. Versöhnung ist eine Voraussetzung, damit ein Heilungsprozess in Gang kommen und gelingen kann. Doch ist ebenso richtig, dass umgekehrt Heilung, entsprechend Wiedergutmachung, häufig als eine Bedingung des Versöhnungsprozesses angesehen wird. Heilung, und schon gar nicht der mit menschlichen Mitteln einlösbare Anteil als Wiedergutmachung und Sühne, ist jedoch nicht schon Versöhnung. Die Wirkung der Sühne und Wiedergutmachung hängt in der Regel von ihrem richtigen, von einem Akteur ausgehenden Vollzug ab, während Versöhnung zweiseitig angelegt ist und mehr meint. Versöhnung lässt sich verstehen als Herstellung oder Wiederherstellung guter und vertrauensvoller Beziehungen zwischen Täter und Opfer bzw. Geschädigtem. Versöhnung hat somit etwas zu tun mit der Hoffnung auf die Überbrückung unüberbrückbar erscheinender Gegensätze. Diese Gegensätze und die aus ihnen hervorgegangenen Traumata als Ausdruck der *Conditio humana* liegen in inneren Spannungen zwischen Trieb und Geist und auch in äußeren soziokulturellen Gegebenheiten, die das Einzelindividuum gefährden und schließlich ein Trauma bedingen. Was unter Trauma im seelischen Kontext verstanden werden kann, davon handelt das vorliegende Buch. Implizit ist mit dem Trauma die Überlebensfrage aufgeworfen, wie jenen überwältigend desorganisierenden Ereignissen mit so tiefgreifenden Folgen für die seelische Struktur eine heilsame Richtung gegeben werden kann. Versöhnung steht im Zentrum des Überlebensgeschehens, steht zwischen Vergangenheit und Zukunft. Der Vergangenheitsaspekt ist bestimmt durch die Etappen von Anerkennen des Traumas, gefühlhaftem Bedauern darüber, Einbeziehen von öffentlichen Zeugen oder Dritten („Zeige deine Wunde“, Josef Beuys), schließlich Wiedergutmachung durch die Tat. Versöhnung bedarf, soll sie überzeugen, eines Zukunftsaspektes. Der materiellen Tat gleichläufig ist eine Veränderung der Einstellung, des Sinnes (*Metanoia*). Die Änderung der Einstellung steht in Beziehung zu transzendierenden Begründungszusammenhängen von Buße, Vergebung und Rechtfertigung. Die Anforderungen, die an den Menschen und die Gesellschaft gestellt werden, sind einem ständigen Wandel unterworfen. Die zunehmenden Spannungen innerhalb der Gesellschaften und zwischen den Gesellschaften glo-

Versöhnung? Überlegungen zum *lieto fine* in Mozarts Oper „Don Giovanni“

Kadja Grönke

Ein *lieto fine*, also ein glückliches Ende in Form einer Ensembleszene, ist ein typischer Finaltopos in der Oper des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts. In heiteren Opern feiert das durch Intrigen bedrohte Paar seine liebende Zusammenführung. In ernsten Opern muss im Zweifelsfall ein *deus ex machina*, also ein Gott aus der (Theater-)Maschinerie, dafür sorgen, dass am Ende eine harmonische Weltordnung obsiegt, damit „auch eine ernste Oper nicht gar zu ernst gehalten seyn“ möge¹ (wie ein Rezensent es noch im Jahre 1824 einfordert).

Ulrich Schreiber nennt diesen Drang zum glücklichen Ende die „Geburt der Oper aus dem Geist der Schicksalskorrektur“.² Entsprechend den überwiegend antiken, mythologischen oder allegorischen Stoffen der frühen *opera seria* bleibt eine solche „Schicksalskorrektur“ lange Zeit dem göttlichen Walten vorbehalten. Der Mensch hat nicht die Kraft, die Tragik, in die er verwickelt ist, selbst aufzulösen. Im klassischen *lieto fine* wird Versöhnung also nicht als interpersonale oder gar innerpersonale Entwicklung herbeigeführt, sondern den Opernfiguren gewissermaßen von außen geschickt – eben als „Schicksal“ oder auch als auferlegte „Sühne“.³

Erst nach der Aufklärung steigen die Ansprüche an eine ausdifferenzierte Personendramaturgie und an eine gezielt menschlich motivierte Bühnenhandlung – eine Entwicklung, die im gleichen Maße fortschreitet, wie der Glaube an die göttliche Vorsehung sinkt. Immer nachdrücklicher geht es um die Frage nach dem ethisch richtigen Tun innerhalb einer ganz bewusst nicht mehr göttlich bestimmten, ja nicht einmal mehr harmonischen Welt. Die Idee der Katharsis löst sich

¹ (Anonym.) Wir verlangen von einer Oper. In: AmZ 26 (1824), Sp. 393, zitiert nach Hortschansky 1969: S. 47.

² Schreiber 1988: S. 22. – Das Bedürfnis nach einem versöhnlichen Ausklang entspricht offenkundig einem elementaren Grundbedürfnis des Opernpublikums von den Anfängen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Denn bereits in der ersten bis heute erhaltenen Oper, der im Jahre 1600 auf der Hochzeit Maria de' Medicis mit dem französischen König Heinrich IV. uraufgeführten „Euridice“ von Jacopo Peri (Libretto: Ottavio Rinuccini), wird der Orpheus-Mythos so umgeformt, dass „dem Sänger Orpheus [...] die Rückkehr der Eurydike aus dem Totenreich ohne jede Bedingung zuteil“ wird, damit „das kulturelle Harmoniebedürfnis“ des höfischen Publikums nicht gestört wird (zitiert nach Schreiber 1988: S. 22).

³ Der Begriff „Versöhnung“ ist etymologisch verwandt mit „Sühne“ (althochdeutsch: „suona“ = „Gericht“) und nicht mit „Sohn“, auch wenn die Vorstellung einer Aussöhnung von Vater und Sohn entsprechend dem biblischen Gleichnis vom verlorenen Sohn naheliegen könnte. – In Hegels Philosophie ist mit „Versöhnung“ die Vermittlung gemeint, die am Ende der Dialektik die Widersprüche von These und Antithese in einer Synthese aufhebt.

mehr und mehr vom transzendentalen Sühnegedanken und rückt mehr und mehr die tätige Versöhnung mit dem Gegenüber ins Blickfeld. Nicht weniger drängend bleibt die Frage nach einer Versöhnung mit der eigenen Schuld – also nach einer Aussöhnung mit sich selbst. Versöhnung mit dem anderen und Aussöhnung mit sich selbst werden zur zentralen Aufgabe der Bühnencharaktere – eine Aufgabe, an der sie naturgemäß auch tragisch scheitern können.

Ein frühes Beispiel für eine solche veränderte Auffassung des *lieto fine* bietet Wolfgang Amadeus Mozart. Auch wenn er in seinen reifen Opern „Die Entführung aus dem Serail“, „Le nozze di Figaro“, „Don Giovanni“, „Così fan tutte“, „La clemenza di Tito“ und „Die Zauberflöte“ noch nicht auf den Topos des glücklichen Ausgangs verzichtet, lässt er im Schlussensemble seiner Opern nicht etwa das individuelle Glück besingen, sondern präsentiert gern eine moralische Sentenz – die er jedoch als eher fragwürdiges Additamentum schematisch an eine höchst facettenreiche Handlung anstückt. Oft genug steht der Abgesang merkwürdig simpel gegen die komplexe Handlung und die psychologisch subtile Entwicklung der Charaktere und erzeugt somit eine Irritation, die das Publikum zum Weiterdenken auffordert.

Die Notwendigkeit, sich bei der Deutung des Werks nicht mit dem äußeren Anschein eines *lieto fine* zufriedenzugeben, betrifft vor allem Mozarts „Oper aller Opern“ (wie der Dichter-Komponist E. T. A. Hoffmann sie nennt)⁴: „Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni“, kurz „Don Giovanni“ (Uraufführung Prag 1787). Das Werk endet nach der Höllenfahrt der Titelgestalt mit einem dreiteiligen Ensemble-Finale, der sogenannten *scena ultima*, in der die von Don Giovanni geschädigten Personen zunächst durch den Diener Leporello die genauen Umstände von Don Giovannis Ende erfahren, sodann neue Pläne für die Zukunft schmieden und schließlich alle gemeinsam in die „antichissima canzon“⁵, in das „uralte Lied“ einstimmen, das als ausführlicher Abgesang verkündet: „Questo è il fin di chi fa mal“ („Das ist das Ende dessen, der Böses tut“).

Nicht nur der Text ist hier eine „antichissima canzon“, sondern auch die Musik ist altmodisch, denn sie beginnt mit einer akademischen Fugenexposition, deren solistischer Beginn dem perfekt verständlichen Text ein altherwürdiges Gewicht verleiht.⁶ Und noch in einem dritten Sinn ist dieser Schluss ein altes Lied, löst er doch endlich die Erwartungen des Operntitels ein, die das Publikum die gesamte Aufführung hindurch begleiten. Denn die Formulierung „Il dissoluto punito ossia

⁴ E. T. A. Hoffmann 1813.

⁵ Im Folgenden sind die italienischen Zitate dem Opernlibretto entnommen, die deutschen Übersetzungen stammen von der Verfasserin, K. G.

⁶ Angesichts der musikalischen Gestaltung spricht Ulrich Schreiber sogar von einem „Sakralstil“. Dass „Schlüsselwörter wie ‚morte‘ (Tod) und ‚sempre‘ (ewig) bis zum Orgelpunkt hin ausgehalten“ werden, erinnert ihn ebenso wie die „plötzlichen Forte-Piano-Wechsel“ an das „Credo einer Messe“. – Schreiber 1988: S. 466 f.

il Don Giovanni“ („Der bestrafte Wüstling“⁷ oder der Herr Giovanni“) verkündet ja bereits das ganze Programm von Verbrechen und Strafe, das sich am Ende konsequent erfüllt. Folglich ist das *lieto fine* so unabwendbar wie das Amen in der Kirche, und es scheint so, als ob die gesamte Opernhandlung lediglich dazu diene, am Schluss das *fabula docet*, also die explizite Moral von der Geschichte zu präsentieren. Aber hinter dieser alten Tradition versteckt Mozart neue Fragen. Schauen wir genauer hin!

Wenn Don Giovanni derart eindeutig „Il dissoluto punito“ ist, dem die übrigen Bühnengestalten ihre moralische Sentenz von der konsequenten Bestrafung des Bösen hinterhersingen, dann rücken die Überlebenden folgerichtig auf die Seite des Guten. Durch die Wahl des Titels erscheinen die Fronten in dieser Oper von Anfang an klar verteilt. – Aber sind Gut und Böse in dieser Oper tatsächlich derart eindeutig zuweisbar? Ist mit der Höllenfahrt des Übeltäters denn wirklich eine komplette Versöhnung erreicht? Ähneln die stereotyp wiederholte Moral nicht vielmehr einem Seufzer der Erleichterung, dass es diesmal einen anderen getroffen hat? Anders gefragt: Ist der Sieg über die Unmoral des Titelhelden wirklich ein *lieto fine* im tradierten Sinne, oder bezweckt Mozart hier etwas völlig anderes?

Ein kritischer Blick auf die *dramatis personae* zeigt, dass es in Mozarts Oper nicht nur keine eindeutige Hauptperson gibt, sondern auch keine eindeutig guten und edlen Charaktere. Der Titelheld hat rein proportional weniger Anteil an den Arien und Ensembles als die Frauenfiguren, und diese erweisen sich nicht etwa als Gegenspielerinnen der bösen Unmoral, sondern als mehr oder weniger willige Mitspielerinnen in dem von Don Giovanni ausgelösten, höchst ambivalenten Spiel von Eros, Anziehung und Abstoßung. Von der eindeutigen Schwarz-Weiß-Zeichnung des Werktitels und des Finales sind Mozarts Bühnenfiguren also meilenweit entfernt. Und wenn am Ende die allgemeine Moral obsiegt, so bleibt zugleich offen, wie die Überlebenden jeder für sich mit den jeweils eigenen Anteilen am unmoralischen Geschehen zurecht kommen.

Ein tieferer Blick auf die Dramaturgie des Werks zeigt, wie facettenreich Mozart seine Bühnenhandlung und die *dramatis personae* ausgestaltet.⁸ Die Oper beginnt

⁷ Das italienische Wort „dissoluto“ hat, anders als der deutsche Begriff „Wüstling“, zugleich die Nebenbedeutung der Auflösung, und tatsächlich löst Don Giovannis Verhalten die bestehenden gesellschaftlichen und privaten Bindungen, Verbindlichkeiten, Regeln und Normen auf. Und auch Mozarts Oper selbst erscheint zumindest den Zeitgenossen als eine Auflösung aller Opernregeln und Gattungsnormen. – Vgl. hierzu Kunzes Verortung des Werks zwischen *Opera seria* und *Opera buffa* in Kunze 1991: S. 314–327, insbesondere S. 320.

⁸ Die nachfolgende Analyse konzentriert sich auf Mozarts Partitur und das Libretto von Lorenzo da Ponte, in der festen Überzeugung, dass nur hier ein Fenster zu Mozarts ureigener Sicht des Themas möglich wird. Dementsprechend bleibt die Rezeptionsgeschichte der Oper ausgeklammert. Während Mozarts Zeitgenossen das Amoralische des Sujets grundsätzlich nicht akzeptieren können und die Verbindung meisterhafter Musik mit einer verabscheuungswürdigen Handlung sehen (Belege z. B. bei Kunze wie Anm. 7) und damit der Moralvorlage des Titels folgen, setzt

mit einem Mord: Don Giovanni tötet den Vater Donna Annas, deren Verführung ihm wenige Augenblicke zuvor misslungen ist. Gewalt erweist sich in dieser Oper konstant als Kehrseite des Eros. Von Don Giovanni's Mord an Donna Annas Vater über die Prügel für Masetto bis hin zu den regelmäßigen Tätlichkeiten, Drohungen und Repressalien, die sein Diener Leporello ertragen muss, ist Brutalität ein fester Wesenszug Don Giovanni's – und das gilt auch dann, wenn er vermeintlich liebt. Die Schreie Donna Annas und Zerlinas hinter der Bühne zeugen davon, dass Giovanni's Verführungskünste immer auch mit Gewaltbereitschaft einhergehen, und die zynische Brutalität seines Verhaltens gegenüber Donna Elvira äußert sich zwar nicht in körperlichen, dafür aber in mindestens ebenso einschneidenden seelischen Grausamkeiten.

Indem Mozart und sein Librettist, Lorenzo da Ponte, erotisches Begehren und Handeln unter die Prämisse von Tod, Gewalt und Selbstsucht stellen, betonen sie mit ihrer Dramaturgie gerade nicht die vordergründige Moral des Operntitels und des Schlusschores (denn die ist ohnehin selbstverständlich). Viel nachdrücklicher fragen sie nach Möglichkeiten, wie diejenigen weiterleben können, die von einem rücksichts- und skrupellosen, egomanen Wüstling in Versuchung geführt, aus der Bahn geworfen und in eine existentielle Krise gestoßen worden sind. Anders gesagt: Nachdem Don Giovanni wie ein Katalysator die dunklen Seiten seiner Mitspieler freigelegt hat, geht es in der Operndramaturgie zentral um die Aussöhnung mit sich selbst und um eine versöhnliche neue Identitätsbildung.

Diese ganz andersgelagerte ethische Problematik entwickelt sich parallel zu Don Giovanni's Liebesabenteuern zu einem zweiten Handlungsstrang der Oper. Er wird durch Don Giovanni's Mord an Donna Annas Vater ausgelöst, berührt und durchkreuzt immer wieder Don Giovanni's erotische Aktivitäten und vereint schließlich alle Geschädigten in dem gemeinsamen Wunsch nach Rache.

mit E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen“ (1813) eine Umdeutung ein, die weit von der Moral der Oper fortführt. Don Giovanni wird nun als ein revoltierender, Grenzen überschreitender Held interpretiert, der nach Freiheit und Lebenskraft strebt und in der sinnlichen Liebe seine höchste Selbstverwirklichung sucht (als dämonischer Gegenpol zu der sinnfernen Religion des Christentums). Damit verkehrt sich die Fragestellung in ihr Gegenteil, und es bedarf eines Gutteils an robuster Ignoranz gegenüber vielen Aspekten der Partitur, eine solche Idealisierung Don Giovanni's aufrechtzuerhalten. Dennoch zieht sich diese Sichtweise konstant durch die Rezeptionsgeschichte. Erst die musikwissenschaftliche Frauenforschung der letzten zweieinhalb Jahrzehnte hat den Helden Don Giovanni/Don Juan ansatzweise entzaubert und mit dem Verweis auf Alban Bergs Oper „Lulu“ auch die heiklen Seiten erotischer Fixierung aufgezeigt (vgl. z. B. Hoffmann F. 1997: S. 63-78). Dennoch bleibt die Wahrnehmung von Mozarts *dramma giocoso* bis heute von einer äußerst wirkungsmächtigen, aber kaum reflektierten Gleichsetzung der Kategorien Titelfigur, Hauptfigur und Identifikationsfigur geprägt, die sich bei der Analyse von Mozarts Partitur so nicht aufrechterhalten lässt.

Allerdings bleibt diese Rache ein recht diffuses Motiv. Bis zum Ende der Oper enthüllen Mozart und da Ponte nicht, welche Form sie annehmen soll. Wichtiger ist beiden, dass der Affekt der Vergeltung die auf unterschiedliche Weisen betroffenen Personen zusammenführt und ihnen nach den Ehrverletzungen durch Don Giovanni ein neues Ziel gibt, das sie von der eigenen Verstrickung ablenkt. Die tätige Rache selbst bleibt ihnen jedoch erspart: In der Konfrontation mit einer numinosen Macht, verkörpert durch die Statue des Getöteten, wählt Don Giovanni sein Ende selbst, indem er sich der wiederholten Aufforderung zu Reue und Umkehr radikal verweigert. Einziger Zeuge der Höllenfahrt ist sein Diener Leporello.

Mit der Entscheidung, Don Giovanni weder von seinen Widersachern noch von der irdischen Gerechtigkeit richten zu lassen, sondern von dem Denkmal seines Opfers, entscheidet sich Mozart für einen zwar spektakulären, aber zu seiner Zeit durchaus gängigen Bühneneffekt, dessen Phantastik auffällig aus der ansonsten durchweg realistisch gezeichnete Opernhandlung ausbricht. Im 19. Jahrhundert hat es sich eingebürgert, die Oper mit diesem *coup de théâtre* zu beenden und den moralischen Schlusschor als unnötige Verdoppelung der göttlichen Rache zu streichen.⁹

Der Verzicht auf die *scena ultima* verkennt jedoch Mozarts humanistischen Grundansatz. Denn indem der Komponist dem Irdisch-Menschlichen das letzte Wort verleiht, wird die Besinnung auf genau diese irdisch-menschlichen Werte zum Zweck und Ziel der Operndramaturgie.¹⁰ Erst aus dieser Perspektive heraus wird außerdem verständlich, warum Mozart auf Don Giovanni's Tod nicht sofort die Moral von Gut und Böse folgen lässt, sondern zuvor jede Bühnenfigur für sich selbst neue Zukunftspläne formuliert. Denn auf diese Weise kann der Komponist aufzeigen, dass für alle diejenigen, die von Don Giovanni aus der Bahn geworfen wurden, nichts so bleiben kann wie zuvor. Eine Neuorientierung ist zwingend angesagt: Donna Anna und Don Ottavio werden ihre Heirat um ein Trauerjahr hinausschieben, Donna Elvira geht in ein Kloster, und Zerlina und Masetto vollenden endlich ihre Hochzeitsfeier, die durch Don Giovanni unterbrochen wurde. Ein *happy end* im eigentlichen Sinne scheint dabei lediglich auf Zerlina zu warten, die damit zugleich aber auf ihren Traum vom sozialen Aufstieg¹¹ verzichtet.

⁹ Zu den Argumenten für und gegen das Streichen der *scena ultima* vgl. Kunze 1984: S. 325-330. – Die Tatsache, dass Mozarts grundsätzlich realistische Personen- und Handlungs-dramaturgie durch den phantastischen Auftritt des steinernen Gasts auffällig durchbrochen wird, macht diese Szene zur Schlüsselszene für die Deutung der Titelgestalt. Da Don Giovanni jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Erörterungen ist, wird auf diese Begegnung in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen.

¹⁰ „Hugo von Hoffmannsthal nannte die Komödie einmal ‚das erreichte Soziale‘. Das Thema des *Don Giovanni* ist die Erschütterung des Sozialen, die Zerreißprobe, nach der die vollständige *restitutio in integrum* nicht mehr möglich erscheint.“ (Kunze 1984: S. 324.)

¹¹ Vgl. die Analyse des Duettino S. 226 ff.

Erneut und noch dringlicher stellt sich die Frage: Ist Mozarts *lieto fine* für die Überlebenden tatsächlich ein glückliches Ende?

Noch bevor der Komponist seine Helden durch die von Don Giovanni ausgelösten Bewährungsproben führt, charakterisiert das Personenverzeichnis der Oper die handelnden Gestalten und ordnet sie einander zu. Donna Anna ist hier gleich mehrfach verortet: Sie ist Tochter des Komturs und Verlobte des Don Ottavio. Damit steht sie in einem doppelten Zugehörigkeitsverhältnis, das in beiden Fällen ein Autoritäts- und Abhängigkeitsverhältnis bedeutet: Als Tochter ist sie dem Vater als Schutz- und Erziehungsbefohlene, als Verlobte dem künftigen Ehemann, Beschützer und Versorger anheimgegeben – und das alles in einem gehobenen sozialen Umfeld, das durch den Titel einer „Donna“ gewisse Verhaltens- und Moralvorgaben erwarten lässt. Stattdessen aber erleben wir Donna Anna zu Beginn der Oper als eine höchst aktive, energische und kämpferische Frau, die als Verfolgerin eines ihr unbekanntem Eindringlings aus ihrem Haus auf die nächtliche Straße stürzt. Sie lässt den Fremden nicht entkommen, packt ihn am Arm und versucht mit aller Kraft, sein Gesicht und damit seine Identität zu erkennen: „Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lascia fugir mai“ („Hoffe nicht, dass ich dich jemals fliehen lassen werde – es sei denn, du tötest mich“), singt sie. Sie scheut also nicht einmal die Gefahr, von dem Flüchtenden verletzt oder sogar ums Leben gebracht zu werden.

Da sie zugleich nach ihren Dienern ruft („gente, servi“ – „Leute, Diener“), mutet es fast an, als habe sie einen Dieb oder Einbrecher gestellt. Dazu passen jedoch weder die Epitheta, mit denen sie den Flüchtenden bedenkt („traditore“ und „scelerato“, also „Verräter“ und „ruchloser Bösewicht“), noch die Tatsache, dass sie sich selbst als „furia disperata“, also als „verzweifelte Furie“ bezeichnet. „Verzweiflung“ wiederum scheint weder zu einer römischen Rachegöttin noch zu Donna Annas aktiver Verfolgung des unbekanntem Eindringlings zu passen. Die Anfangssituation der Oper zeigt also einen hochemotionalen Konflikt, der erst nachvollziehbar wird, wenn Donna Anna im weiteren Verlauf der Oper berichtet, dass ihrem verzweifelten Zorn offenbar eine Art Vergewaltigungsversuch durch Don Giovanni vorausgegangen ist, dem sie zunächst fast freiwillig zu erliegen scheint, dem sie sich dann aber um so nachdrücklicher widersetzt.

Dieser Erklärung ist freilich nicht unhinterfragt zu vertrauen, denn sie richtet sich an ihren Verlobten, Don Ottavio, und lässt zwei Zielsetzungen vermuten: Da Donna Anna ihren Verlobten anschließend vehement auf Rache für den toten Vater einschwört, muss der vorausgeschickte Vorfallsbericht einerseits so drastisch sein, dass Don Ottavio gar nicht anders kann als Don Giovanni zu verurtei-

len; andererseits darf das Erzählte auch nicht den kleinsten Schatten auf Donna Annas Ehre werfen.¹²

Diese heikle Nuance in Donna Annas Darlegung hat E. T. A. Hoffmann und viele, vornehmlich männliche, Interpreten nach ihm dazu gebracht, in Donna Annas Rachedurst eine Kompensation für eine verdrängte erotische Hingezogenheit zu Don Giovanni zu vermuten, für die sie sich sodann selbst zu bestrafen sucht.¹³ Bleiben wir jedoch bei den Fakten, die objektiv aus Partitur und Libretto zu belegen sind, dann lässt sich lediglich festhalten, dass eine höchst zwiespältige, hochemotionale und konflikthaltige Begegnung mit einem Unbekannten, gegen den Donna Anna sich aktiv zur Wehr setzt, zur Ermordung ihres Vaters führt. Fortan besitzt die Bestrafung des Schuldigen für sie Priorität, wobei als Grund fast ausschließlich der Mord genannt wird. Ihre eigene Positionierung in diesem Konflikt kommt nicht mehr zur Sprache.

Um die Bestrafung in die Wege zu leiten, benötigt Donna Anna die Hilfe Don Ottavios, ihres Verlobten. Der jedoch zeigt bereits angesichts des Kapitalverbrechens eine vollkommen andersartige Situationswahrnehmung als seine Braut. Statt vom Tod seines vorgesehenen Schwiegervaters erschüttert zu sein, bewegt ihn ausschließlich die Sorge um das Wohl der Verlobten. Das aber meint er nicht durch Rache unterstützen zu müssen, sondern durch eine möglichst baldige Eheschließung. Er erinnert sie: „Hai sposo e padre in me“ („In mir hast du Vater und Ehemann zugleich“). Don Ottavio sieht in seiner Verlobten also nicht etwa die starke, leidenschaftliche Frau, als die Mozart sie zu Opernbeginn musikalisch und szenisch präsentiert, sondern wünscht sich eine Gattin, die sich seinem liebenden Schutz und seiner Fürsorge ganz anvertraut und sich von ihm leiten lässt.

Obwohl Ottavios unermüdlich-liebevolle Sorge um Donna Annas Seelenruhe und ihr unerbittlicher Wunsch nach Rache unvereinbar erscheinen, ist Ottavio aus Liebe dennoch bereit, ihren Wunsch zu erfüllen. Zugleich zwingt ihn der Racheschwur, eine ihm noch unbekannt Seite seiner Verlobten wahrzunehmen, die sein Weltbild erschüttert. Und auch sein fester Glaube an die edle Gesinnung seiner adeligen Standesgenossen gerät ins Wanken, als er erkennen muss, dass der

¹² Dass der Bericht mit kritischen Ohren zu hören ist, beweist vor allem die Formulierung, Anna habe den unbekanntem Eindringling zunächst für Don Ottavio gehalten. Diese Verwechslung spricht kaum für einen wirklich vertrauten Umgang der beiden – zumal Donna Anna ihren Verlobten durchweg siezt.

¹³ Dass das vehemente Rachebedürfnis, das ganz an die Stelle einer Ahndung des erzwungenen Annäherungsversuchs tritt, auch andere Gründe haben mag, ist dagegen selten genug diskutiert worden. Denn hätte Donna Anna nicht um Hilfe gerufen, hätte ihr Vater Giovanni nicht gestellt und wäre nicht getötet worden, so dass ein gewisses Schuldgefühl hinsichtlich des Mords zumindest im Rahmen des Denkbaren läge. Darüber hinaus entzieht sich ein Vergewaltigungsversuch weitgehend der Formulierbarkeit, selbst gegenüber nahestehenden Menschen. Die Gefühle, die Donna Anna bewegen, dürften also weitaus komplexer und zwiespältiger sein, als E. T. A. Hoffmanns Lesart es ihr zugesteht.

Übeltäter ein Edelmann und sogar ein guter Bekannter ist. Damit hat Don Giovanni sowohl das Leben Donna Annas und die Überzeugungen Don Ottavios umgestürzt als auch ihre Paarbeziehung in eine tiefe Krise geführt.

Gleiches wiederholt sich, sobald Giovanni das Bauernmädchen Zerlina begehrt. Auch Zerlina ist gebunden und will gerade ihre Vermählung mit Masetto feiern. Indem Don Giovanni die Hochzeitsgesellschaft in seinen Palazzo einlädt und sie dort mit kulinarischen Genüssen verführt, hofft er, Zerlina von ihrem Bräutigam zu trennen. Das gelingt auch – allerdings mit einem für Don Giovanni unerwarteten Ergebnis.

In Rezitativ und Duettino „Là ci darem la mano“ („Dort reich mir die Hand“) wirbt Don Giovanni um Zerlina wie um eine Frau seines eigenen Standes, wohl in der Hoffnung, sie so um so leichter zu betören. Zerlina aber ist sich des Standesunterschiedes nur zu bewusst und verführt ihn geschickt zu einem Eheversprechen: „Ah non vorrei ...“ („Aber ich möchte nicht ...“), hebt sie an. „Che non vorreste?“ („Was möchtet Ihr nicht?“) – „Al fine ingannata restar.“ („Am Ende als Betrogene zurückbleiben.“) Daraufhin verkündet Don Giovanni: „Non perdiam tempo: in questo istante io ti voglio sposar.“ („Lass uns keine Zeit verlieren: In diesem Augenblick will ich dich heiraten.“) Dass er damit den geschlechtlichen Vollzug der Ehe meint, Zerlina aber offenbar die rechtskräftige Vermählung, stellt sich erst nach dem Duettino heraus.

Mozart hat für das Aufeinandertreffen einer selbstbewussten jungen Frau und eines routinierten Schürzenjägers eine Musik erfunden, in der bereits die kompositorische Struktur den gleitenden Wechsel von Verführer und Verführtem verdeutlicht. Ist zunächst noch Don Giovanni der Aktive, der das scheinbar naive Landmädchen umgarnet, wird er rasch zum unfreiwilligen Opfer einer mehr und mehr die Initiative ergreifenden, zielgerichtet auf die Eheschließung und den damit verbundenen sozialen Aufstieg hinstuernden Frau.

Don Giovanni beginnt seine Verführung mit zwei formal klar überschaubaren Viertaktgruppen, die sich in Form eines klassischen Satzes mit Vordersatz und Nachsatz zu einem harmonisch geschlossenen achttaktigen Gebilde runden. Damit entspricht die musikalische Form in allem den kompositorischen Normen der Mozartzeit und ist in ihrem Aufbau schlicht, eindeutig und unmissverständlich.

Zerlina dagegen wiederholt dieses geschlossene Gebilde nicht etwa, sondern fügt ihm einen Auftakt hinzu und verschiebt den gleichmäßigen Rhythmus, so dass die Musik etwas Drängendes und Eigenes erhält. Auf musikalischem Wege zeigt Mozart also, wie die junge Frau das schablonenhafte Werben des Mannes umdeutet und in ihrem eigenen Sinne interpretiert.

Notenbeispiel 1: Atto primo, Scena IX, No. 7: Duettino „Là ci darem la mano“ (Don Giovanni, Zerlina) T. 1-8

Achttaktiger Satz

Vordersatz 4 (2+2) Takte Harmonik: Öffnung von der Grundtonart zur 5. Stufe	Nachsatz 4 Takte Harmonik: Rückkehr zur Grundtonart
---	---

Don Giovanni:

Là ci da-rem la ma-no, là mi di-rai di si, ve-di, non è lon-ta-no, par-tiam, ben mio, da qui.

A-Dur (Grundtonart, 1. Stufe) E-Dur (5. Stufe) – öffnen A-Dur (1. Stufe) – schließen

Notenbeispiel 2: Atto primo, Scena IX, No. 7: T. +9-18

Varierte Wiederholung

Vordersatz Auftakt Punktierung Verwischen der Zweitaktgruppengliederung	Nachsatz	Erweiterung des achttaktigen Satzes
--	----------	-------------------------------------

Zerlina:

Vor-rei, e non vor-re-i, mi tre-ma un po-co il cor, fe-li-ce, è ver, sa-rei, ma può bur-lar-mi an-cor, ma può bur-lar-mi an-cor.

Während Don Giovanni sodann auch weiterhin mit eher schematischen Einwüfen wirbt, sein Werben also etwas geradezu mechanisch Vorgefertigtes hat¹⁴, reagiert Zerlina phantasievoll, differenziert und abwechslungsreich auf jede dieser Vorgaben – und so ist es letztlich sie selbst, die sich zum Nachgeben verführt.

¹⁴ Dieses Kompositionsverfahren ist kennzeichnend für die Partie des Don Giovanni. Bereits bei seinem ersten Auftritt basiert sein Singen auf Wiederholungsstrukturen, während die ihn verfolgende Donna Anna kompositorisch weitaus reichhaltiger, differenzierter und situationsangepasster ist.

Vordersatz Variierter, erweiterter Nachsatz

Zerlina
 cor. Mi fa pie-ta Ma-set-to, pre-sto non son piu for-te, non son piu

Don Giovanni
 Vie-ni, mio bel di - let-to; io cangie-ro tua sor-te.

Zerlina
 forte, non son piu for-te, an-diam an-diam An-diam, an-diam, mio be-ne, a...

Don Giovanni
 an-diam, an-diam... An-diam, an-diam, mio be-ne, a...

→ Alternierendes Singen wird zu simultanem Singen

Am Ende des Duettinos erweist sich folglich der Übergang vom alternierenden zum simultanen Singen, das heißt zur gemeinsamen Einverständniserklärung des „Andiam, andiam, mio bene“ („Lass uns gehen, mein Schatz“) eigentlich als das Ergebnis von Zerlinas Singen. Indem sie Don Giovanni musikalische Vorgaben kreativ erweitert und ihnen ihren eigenen Tonfall aufdrückt, ist sie die Aktive, die ihren Traum einer auf erotischem Gleichklang basierenden, alle Standesschranken ignorierenden Liebesverbindung zum Ausdruck bringt und dieses Ziel sodann (musikalisch) handelnd anstrebt. Mozart zeigt kompositorisch, dass sie in Liebe und Verführung Don Giovanni ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen ist.

Im weiteren Handlungsverlauf bestätigt auch ihr musikalisches Friedensangebot an Masetto, was für eine erfindungs- und empfindungsreiche, sinnlich-authentische Liebende sie ist, während Don Giovanni Werben, um welche Frau auch immer, stets von stereotypen Wiederholungen und schematischen Floskeln bestimmt ist. Wie einfalllos und austauschbar sein Werben ist, zeigt sich besonders deutlich, wenn er für seine fingierte Werbung um Donna Elvira dieselbe Melodiewendung benutzt wie unmittelbar darauf für ihre Kammerzofe.

Don Giovanni

Di-scen-di o gio-ia bel-la o gio-ia bel-la

Don Giovanni

Deh vie-ni al-la fi-ne-stra, o mio te-so-ro,

Mozarts Personenverzeichnis beschreibt Donna Elvira als „dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni“, also als eine Frau gehobenen Standes aus der Stadt Burgos, die von Don Giovanni verlassen wurde. So wie Donna Anna ihren Verlobten und Zerlina ihrem Bräutigam zugeordnet ist, so ist auch Elvira einem Mann zugeordnet – allerdings einem, den diese Zuordnung seinerseits nicht mehr bindet. Leporellos Registerarie macht Donna Elvira unmissverständlich deutlich, dass sie nur eine von 2064 anderen Frauen ist, so dass es kaum verwundert, wenn Donna Elvira Zerlina vor Don Giovanni zu beschützen versucht und sich auch bemüht, Donna Anna und Don Ottavio von der Schändlichkeit Don Giovanni zu überzeugen. Die Verhinderung weiterer Amouren und die Entzauberung des guten Rufs ist ihre Art der Rache an dem ungetreuen Liebhaber. Aber sie steht nicht mit ganzem Herzen hinter ihrem Tun. Ihre Liebessehnsucht ist stärker als ihre Vernunft. Nur zu gern ist sie bereit, aus der Gemeinschaft der Rächer wieder auszuscheren, sobald sie neue Hoffnung auf Gegenliebe schöpft.

Damit erweist sich Donna Elvira als die ambivalenteste und damit vielleicht menschlichste aller Opernfiguren, denn in ihr kämpfen Liebe und Hoffnungslosigkeit, Gefühl und Verstand einen erbitterten Kampf. Zwar muss sie regelmäßig erkennen, dass Don Giovanni es nicht ehrlich mit ihr meint, aber eigentlich will sie nicht glauben, was ihr immer wieder überdeutlich vor Augen geführt wird.

Am klarsten zeigt Mozart diese Ambivalenz in der dritten großen Arie Elviras, unmittelbar vor dem Finale.¹⁵ An dieser späten Stelle hat sie zwar die Hoffnung auf Gegenliebe endgültig aufgegeben; dennoch gelingt es ihr nicht, Zorn und Rache zu ihren treibenden Gefühlen zu machen. Stattdessen deutet sie ihre Gefühle nun als Mitleid und sucht Don Giovanni ein letztes Mal auf, um jetzt nicht mehr an seine Liebe, wohl aber an seine Ehre zu appellieren und ihn dazu aufzufordern, sein Leben zu ändern.

¹⁵ Diese für die Wiener Erstaufführung nachkomponierte Arie („Mi tradi quell'alma ingrata“) wird leider häufig gestrichen, bildet aber die notwendige Voraussetzung für das Verständnis von Elviras Verhalten im Finale: Erst die Transformation von enttäuschter Liebe in Mitleid erklärt, warum sie auch ohne Liebeshoffnung Don Giovanni ein letztes Mal aufsucht und ihn bittet, sein Leben zu ändern.

Dass Don Giovanni ihr dies ebenso abschlägt wie unmittelbar darauf dem Geist des Komturs, besiegelt seine Höllenfahrt. Damit ist zwar die Bestrafung des Bösewichts erfolgt – aber ohne Mitwirkung derer, die alle Gründe hätten, sich zu Vollstreckern dieser Strafe aufzuschwingen. Die gerechte Weltordnung ist wieder hergestellt – allerdings nicht infolge menschlichen, planmäßig-rational gesteuerten Handelns. Durch das Eingreifen einer höheren Macht verpuffen die Rache Schwüre gewissermaßen im Nichts; die aufgestauten Emotionen können sich nicht entladen.¹⁶ Diese Vergeblichkeit des Vergeltungswunsches macht eine innere Versöhnung mit dem Mörder und Verführer objektiv unmöglich. Stattdessen rücken jetzt die bislang verdrängten Fragen nach den eigenen Gefühlen und Wünschen und nach der eigenen Verstrickung in das böse Spiel in den Vordergrund. Damit relativiert sich die Schuldfrage ganz erheblich.

Denn aus der Begegnung mit Don Giovanni sind alle Personen verändert und beschädigt hervorgegangen. Alle haben ihm zunächst vertraut. Dann aber müssen die Männer ihre positive Weltsicht hinsichtlich der edlen Natur eines Adligen revidieren, und die Frauen erkennen schlagartig, dass sie – entgegen Erziehung, Religion und gesellschaftlicher Sitte – verführbar sind.¹⁷ Damit haben vor allem die Frauen viel verloren – nicht nur ihren guten Ruf, sondern vor allem ihre Selbstachtung. Zwar haben sie nach außen hin keine wirkliche Schuld auf sich geladen, aber sie verspüren innerlich offenbar einen deutlichen Drang nach Wiedergutmachung, Sühne, Versöhnung und Aussöhnung. Für das Finale der Oper ist es daher vollkommen nebensächlich, ob die von Don Giovanni geschädigten Personen tatsächlich eine objektive Schuld auf sich geladen haben. Denn alle Beteiligten sind an ihren bisherigen Werten zumindest zeitweise irre geworden und verspüren das dringliche Bedürfnis, die Position, zu der sie nun zurückkehren, grundlegend zu überdenken und über sich selbst neue Klarheit zu gewinnen.

Für eine solche Selbsterkenntnis schafft erst Don Giovannis Tod den nötigen Raum. Daher geraten die Überlebenden erst jetzt in eine Grenzsituation – bzw. vermögen ihre Grenzsituation jetzt erst als eine solche wahrzunehmen. Donna Anna muss sich mit ihren mannigfachen Schuldgefühlen gegenüber Vater und Verlobtem und vielleicht auch gegenüber sich selbst auseinandersetzen und die Kraft für eine neue Lebensgestaltung finden. Don Ottavio muss akzeptieren, dass Donna Anna nicht diejenige ist, die er sich an seiner Seite gewünscht hat, und wird prüfen, ob seine Liebe dieser Erkenntnis standhält. Zerlina nimmt den Mann, der für sie übrigbleibt, mit dem Wissen, dass sie ihm bereits vor der Ehe

¹⁶ Das Eingreifen einer höheren Macht hat zur Folge, dass die Überlebenden nicht schuldig werden am Tod Don Giovannis. Insofern verfehlt eine Inszenierung wie die von Volker Schmalöber in der Spielzeit 2008/09 am Staatstheater Kassel die humanistische Intention Mozarts vollkommen, wenn er Don Giovanni durch alle von ihm Geschädigten ermorden lässt.

¹⁷ Zudem haben sich beide Geschlechter in diffusen Rachegeanken verloren, die nicht mit humanistischem Gedankengut vereinbar sind, und Zerlina lässt in der Wiener Fassung der Oper ihre Wut sogar stellvertretend an Leporello aus (vgl. Nr. 21a der Partitur).

die Treue gebrochen hat. Masetto begreift, dass Zerlina ihn nicht aus Liebe, sondern aus Ermangelung besserer Optionen heiratet. Donna Elvira hat ihre Liebe und ihre Illusionen und vermutlich auch ihre Selbstachtung und ihre gesellschaftliche Stellung verloren. Und Leporello, der die gesamte Oper über mit dem Tun und Treiben seines Herrn gehadert hat, ohne sich von ihm lösen zu können, kommt nicht aus seiner Dienerrolle heraus; er bleibt eine käufliche Seele, die nur hoffen kann, das nächste Mal einen „padron miglior“, einen „besseren Herrn“ zu finden (wie er im Finale postuliert).

Der Tod Don Giovannis oder besser die Unmöglichkeit von Rache und Wiedergutmachung konfrontiert alle Beteiligten mit den höchst eigenen, persönlichen Schwächen und Unzulänglichkeiten. Betroffen stehen sie vor der Erkenntnis, wie viel sie selbst zu dem Scheitern ihrer Lebenspläne beigetragen haben. Ein innerer Abschluss mit dem Erlebten ist jedoch durch den Tod Don Giovannis verhindert. Damit zeigt Mozarts Opernfinale, dass es hier nicht um eine Versöhnung zwischen Opfern und Täter gehen kann, sondern um eine innere Aussöhnung mit dem Geschehen und mit den eigenen Anteilen am erlittenen Schicksal. Gelingen kann diese Aussöhnung nur, wenn es möglich wird, eine Neufassung des Lebens mit einem entsprechenden, lebensfähigen Inhalt auszufüllen. Darum versuchen die Betroffenen in ihrem Schlussgesang mit geradezu überstürztem Eifer¹⁸, neue Ziele zu formulieren und die dafür notwendige Mittel und Wege anzudenken.

Da die Oper hier gewissermaßen offen endet, bleibt freilich ungewiss, ob die Pläne zum Erfolg führen: Wird das Trauerjahr Donna Anna und Don Ottavio einander wieder näher bringen? Wird die Hochzeit Zerlinas und Masettos in eine harmonische Ehe führen? Wird Donna Elvira im Kloster ihre Seelenruhe wiederfinden und sich mit ihrer unglücklichen Liebe aussöhnen? Wird Leporello tatsächlich einen „besseren Herrn“ finden?

Mozarts *lieto fine* zeigt uns schlaglichtartig, was seine Bühnenfiguren für sich selbst erhoffen, und lässt durch ihre Wünsche zugleich erraten, an welchen inneren Werten sie sich vergangen zu haben glauben. Damit erst wird deutlich, welche Grenzsituationen Don Giovanni ausgelöst hat. Ungeklärt bleibt, ob die Leidtragenden über die Kraft verfügen, diese Grenzsituationen tatsächlich positiv und konstruktiv zu bewältigen. Angesichts der unmoralischen Verstrickung aller überdeckt der moralische Schlusschor der Oper nur notdürftig, dass neben der Bestrafung des einen großen Bösewichts die vielen kleinen Verfehlungen und menschlichen Unzulänglichkeiten ungesühnt bleiben. Die Überlebenden bleiben zurück im Bewusstsein ihrer Mittäterschaft. Ihre Zukunftspläne überdecken nur

¹⁸ Schreiber (1988, S. 466 f.) spricht explizit vom „doppelten Boden“ des Schluss-Sextetts: „Mozart hat den falschen Schein der Schlusszene buchstäblich auskomponiert. [...] Das Presto, mit dem Mozart die Musik über den Text [scil. ‚Das ist das Ende dessen, der Böses tut‘] hinwegrauschen läßt, ist eine Wunschprojektion: Nach Leporellos unbefriedigender Erklärung der Vorgänge etabliert sich nun die Moral im Schnellgang [sic] [...]. Das Geheimnis einer Selbsterfahrung, das hier jeder zu verbergen trachtet, ist nur allzu klar.“

mühsam die allgemeine Ratlosigkeit, die nun wirklich nicht als ein „glückliches Ende“ bezeichnet werden kann.

Dieselbe Ratlosigkeit teilt sich auch dem sensiblen Opernbesucher mit, wenn er vor der Gewissensfrage steht: Wie hätte ich denn wohl gehandelt, wäre mein Leben durch die Begegnung mit einem solchen Unhold aus der vorgezeichneten Bahn geworfen worden? Mozart reflektiert also am Schluss seiner Oper nicht nur die vorgeführte-Geschichte, sondern appelliert direkt an das moralische Bewusstsein seines Publikums: Habt ihr da unten im Zuschauerraum die Fähigkeit und die Kraft, mit euch selbst im Einklang zu stehen? Könnt ihr die disparaten Triebkräfte eures Lebens aussöhnen? Werdet ihr euch bewähren im Spannungsfeld zwischen Wünschen, Wollen, Müssen und Können? Wie würdet ihr reagieren in der Konfrontation mit euren heimlichen Antrieben und Handlungsimpulsen? Und wie steht es mit eurer Kraft zur Versöhnung – nicht nur mit den Menschen um euch her, sondern auch und vor allem mit den zweifelhaften Kräften in euch selbst?

Solche offenen Fragen der Oper „Don Giovanni“ bleiben zeitlos. Die Antworten entscheiden darüber, wie jeder einzelne sein Leben mit sich und sein Zusammenleben mit anderen einrichtet und ob er neben der Fähigkeit zur Versöhnung mit seinen Mitmenschen in Grenzsituationen auch die Kraft zur Aussöhnung mit sich selbst besitzt.

Literatur

Hoffmann E. T. A.: Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen (1813). In: Sämtliche Werke in 15 Bänden. Band 1. Herausgegeben von Griesebach E. Leipzig 1900

Hoffmann F.: Starke Frauen, zweifelhafte Helden: Mozarts „Don Giovanni“. In: Dröge-Modelmog I., Flaake K., Fleßner H., Graydon D. (Hrsg.): Frauen- und Geschlechterforschung. Standortbestimmung und Perspektive. Oldenburg 1997, S. 63-78

Hortschansky K.: Der Deus ex machina im Opernlibretto der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Becker H. (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Oper. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 15). Regensburg 1969

Kunze S.: Mozarts Opern. Stuttgart 1984

Kunze S.: Artikel „Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni“. In: Dahlhaus C./Forschungsinstitut für Musiktheater (Hrsg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Band 4. München/Zürich 1991, S. 314-327

Schreiber U.: Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution [d. i. Bd. 1]. Kassel u. a. 1988

Noten und Libretto wurden zitiert nach:

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Werkausgabe in 20 Bänden. Bd. 8: Bühnenwerke V (= Serie II, Werkgruppe 5, Band 17, vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm). Kassel / Basel, Paris, London, New York 1968 / 1991